

---

## « Aux femmes surtout la gravure »

La reproduction dans l'œuvre de Marie (1866-1942) et Louise Danse (1867-1948), artistes symbolistes

*“Aux femmes surtout la gravure ?” Reproduction in Louise (1867-1948) and Marie Danse's (1866-1942) Symbolist Works*

Charlotte Foucher Zarmanian

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/662>

DOI : 10.4000/estampe.662

ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 40-52

ISSN : 0029-4888

### Référence électronique

Charlotte Foucher Zarmanian, « « Aux femmes surtout la gravure » », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 249 | 2014, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/662> ; DOI : 10.4000/estampe.662

---



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## « AUX FEMMES SURTOUT LA GRAVURE » LA REPRODUCTION DANS L'ŒUVRE DE MARIE (1866-1942) ET LOUISE DANSE (1867-1948), ARTISTES SYMBOLISTES

Charlotte Foucher Zarmanian

Si l'histoire de l'art a encore peu exploré la présence des femmes dans les milieux de la gravure, les travaux en histoire sociale révèlent qu'elle fait depuis longtemps partie, avec le dessin, de l'éducation féminine<sup>1</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la gravure musicale, tout particulièrement, « qui se pratiqu[e] à la maison » et consiste « à graver sur des plaques de cuivre les partitions manuscrites pour permettre l'impression de la musique à grande échelle chez les éditeurs de musique »<sup>2</sup>, est analysée par Florence Launay comme principalement réservée aux jeunes filles. En 1860 l'historien de l'art Léon Lagrange, dans un article intitulé « Du rang des femmes dans les arts », considère d'ailleurs la gravure comme particulièrement adaptée à leur statut et à leur tempérament :

« Aux femmes surtout la gravure, cet art du sacrifice qui correspond si bien au rôle d'abnégation et de dévouement que la femme honnête remplit avec bonheur sur la terre, et qui est sa religion.<sup>3</sup> »

Non seulement les caractéristiques d'amateurisme, de miniaturisation et de reproductibilité, inhérentes à la gravure, rejoignent celles traditionnellement associées au féminin, mais la proximité que cet art entretient avec la technique du dessin pourrait aussi permettre une relecture de cette pratique sous l'angle du genre.

Le clivage production/reproduction trouve effectivement sa raison d'exister dans la gravure par la distinction qui peut être faite entre la gravure d'invention, dominée par les hommes, et la gravure de reproduction, désignant la transcription gravée d'un autre art (généralement la peinture ou le dessin, parfois la sculpture, la tapisserie), qui a vu plusieurs femmes adopter ce médium et devenir artistes professionnelles<sup>4</sup>. Plus spécifiquement, la partition des rôles masculin/féminin dans les milieux de la gravure peut aussi s'activer en termes de genres artistiques, car si les praticiennes sont rares dans la gravure d'invention, elles se risquent peu – lorsqu'elles l'abordent – aux genres artis-

1. La gravure fait partie de ce qui est communément appelé, au sens large, les « arts d'agrément ». Cf. à ce sujet madame Rouget de Lisle, *Encyclopédie des dames, renfermant les arts et métiers d'utilité et d'agrément*, Paris, Aubert, 1847 qui inclut la gravure, et cf. plus largement Isabelle Bricard, *Saintes ou pouliches. L'éducation des jeunes filles au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 108-110 ; Rebecca Rogers, *Les Bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

2. Florence Launay, « L'éducation musicale des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle en France. Entre art d'agrément, accès officiel à un enseignement supérieur et professionnalisation », *Genre et éducation. Former, se former, être formée au féminin*, Bernard Bodinier et alii (sous la dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 207.

3. Léon Lagrange, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des beaux-arts*, octobre 1860, p. 39.

4. On parle plutôt aujourd'hui de gravure d'interprétation.

III. 1. Louise Danse, *Dans l'atelier* (d'après Alfred Stevens), [s. d.], eau-forte, Paris, BnF, Est. AA-4 (Danse, L.).

tiques les plus élevés dans la hiérarchie<sup>5</sup>. On pourrait, à ce titre, citer plusieurs femmes graveurs reconnues aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui sont restées majoritairement cantonnées à la gravure de reproduction ou d'interprétation sans trop vouloir se risquer à l'invention<sup>6</sup>.

En gardant à l'esprit ces pré-supposés biologiques et différentialistes, l'exemple concret, mais peu connu, des sœurs Marie et Louise Danse, bien intégrées dans les cercles symbolistes belges autour de 1900 et qui exposent dans la section gravure du Salon parisien de 1889 à 1904<sup>7</sup>, permet plus singulièrement d'envisager le domaine de la gravure de reproduction comme une stratégie des femmes rendant possible leur intégration dans ces milieux artistiques à dominante masculine. Bien que les créatrices soient souvent considérées dans les discours de l'époque comme de bonnes imitatrices et reproductrices<sup>8</sup>, les copistes peuvent-elles – à l'inverse – être perçues comme des créatrices ? La réhabilitation de la reproductibilité comme schème productif, et de la copie – qui a souvent eu mauvaise réputation en entretenant des liens étroits avec le mensonge et le plagiat –, permettront non seulement de poser la question de l'originalité et de



5. Cf. *Ibid.*, p. 42 : « Il est bien évident que, dans la peinture, la gravure et la sculpture, les femmes, qui aujourd'hui visent trop haut, deviennent libres de choisir, auraient bien vite fait de préférer les genres les plus faciles et les plus familiers, et de laisser aux hommes les plus élevés et les plus glorieux. Là se réduit la question de la concurrence. »

6. Pour le XVII<sup>e</sup> siècle, mentionnons l'académicienne Élisabeth-Sophie Chéron, Madeleine Lemercier, Madeleine Horthemels ou encore les trois sœurs Claudine, Antoinette et Françoise Bouzonnet-Stella. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, citons Roze Le Noir, la Citoyenne Rollet, Marie-Adélaïde Boizot, la Citoyenne Montalant, Sophie Janinet, Angélique Briceau, Marguerite Hémerly, Marie-Pauline Soyer, Pauline Landon ou encore Éléonore Lingée.

7. Cf. *Les Catalogues de Salons dans le reprint* édité par Pierre Sanchez, *Les Catalogues des Salons*, t. XV-XX, Dijon, L'échelle de Jacob, 2009, non paginé [Salons de 1888 à 1904]. Durant leur séjour parisien, elles habitent alors chez l'imprimeur Wittmann dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés (10, rue de l'Abbaye).

8. Cf. notamment Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *La Femme criminelle et la prostituée*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991 [Turin, Roux, 1893], traduction française, p. 163 : « En effet, le maximum de l'intelligence féminine, à part les cas sporadiques de vrai génie, semble consister en une faculté assimilatrice tellement puissante des idées d'autrui, qu'elle l'emporte sur le misonéisme : les femmes tiennent une meilleure place comme propagatrices des idées nouvelles que comme créatrices. »



III. 2. Marie Danse, frontispice *Les Chimères* de Jules Destrée (Bruxelles, veuve Monnom, 1889), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RESM-Z-517.

l'auctorialité dans ces productions peu valorisées et souvent oubliées<sup>9</sup>, mais également d'entrevoir la gravure de reproduction comme un tremplin efficace à leur émancipation et à leur construction en tant qu'artistes professionnelles.

## UNE LÉGITIMATION QUI PASSE PAR LA FORMATION

Au XIX<sup>e</sup> siècle, ère de reproductibilité technique par excellence, siècle d'apogée des arts graphiques élargis à l'illustration, la lithographie et l'affiche, les femmes osent plus souvent qu'on ne l'imagine défier les hommes sur les territoires techniques et artistiques<sup>10</sup>. Mais, comme dans le champ des arts décoratifs qu'elles investissent en grand nombre<sup>11</sup>, celui des arts graphiques, où elles sont plus rares, est tout aussi propice à une certaine conformité aux stéréotypes et aux attentes. Respectant les convenances, ces

9. Cf. à ce sujet, Gladys Engel Lang et Kurt Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, qui s'intéressent, à partir d'un large corpus réunissant deux cent quatre-vingt-six graveurs anglais et américains, hommes et femmes confondus, au processus social de la réputation. En analysant des facteurs précis tels que l'héritité, l'encouragement familial, l'accès à la formation, le statut civil et l'intégration dans les réseaux, ils ont remarqué que, si les femmes avaient largement contribué à la popularité du médium gravé, elles avaient aussi parallèlement disparu de la postérité.

10. La typographie, par exemple, branche particulièrement technique des arts graphiques et qui se revendique bientôt, elle aussi, comme un objet de création, est également investie par les femmes. L'exemple de la rédaction du journal féministe *La Fronde*, où les femmes sont exclusivement en charge de la typographie du journal, est significatif. Cf. à ce sujet Mary Louise Roberts, « Copie subversive : Le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 6, 1997, p. 230. Pensons également au cas de Zdenka Braunerová, belle-sœur d'Élémer Bourges, qui, en plus de son activité de peintre et de graveur, participe au renouvellement du livre tchèque en établissant un alphabet de lettrines. Ces deux exemples sont révélateurs du manque d'originalité qui serait prétendument le propre des femmes, touchant les premières dans leur revendication d'une austérité journalistique et l'évacuation de toute créativité typographique, la seconde dans le mimétisme entretenu avec les expériences stylistiques menées sur le livre illustré par les Préraphaélites. On sait, en effet que Braunerová étudia attentivement les œuvres médiévalisées de William Morris dont elle reprit les encadrements saturés de motifs ornementaux pour les illustrations des livres du poète tchèque Milos Marten (*Le Cycle de la volupté et de la mort* et *Style et stylisation*), ceux de Paul Claudel (Cinq grandes odes) ou encore pour la version tchèque d'*À Rebours* de Huysmans, auteur qui devint son ami lors de son installation en France en 1887.

11. Cf. *Le Comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union centrale des arts décoratifs (1892-1925)*, Guillemette Delaporte, Marie-Amélie Tharaud, Élise Kerschenbaum (éd.), Paris, bibliothèque des arts décoratifs, 17 septembre – 16 novembre 2012, petit journal de l'exposition disponible en ligne, <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions-583/archives-585/le-comitedes-dames-la-formation/>, consulté le 2 janvier 2015 ; Charlotte Foucher, « Une place d'utilité publique : la femme artiste dans les arts décoratifs », *Un Symbolisme enfoui. Les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France au passage du siècle (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup>)*, thèse de doctorat menée sous la direction de Pascal Rousseau et soutenue à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne le 3 décembre 2012, vol. I, p. 256-292 (non publiée).



femmes doivent le plus souvent légitimer leur entrée dans les sphères artistiques en respectant le parcours des lieux de formation, des circuits institutionnels des mondes de l'art et de la réception critique. Si, comme l'explique Marina Sauer, « de bonnes conditions de formation ne produisent pas nécessairement de grandes œuvres »<sup>12</sup>, les lieux d'enseignement constituent néanmoins les conditions essentielles à la complète réalisation de la vocation artistique et garantissent une légitimation nécessaire des carrières d'artistes, et plus particulièrement de celles des femmes.

Formées par leur père, Auguste Danse, qui fonde à ses frais un atelier à Mons entièrement dédié à la pratique gravée<sup>13</sup>, Louise et Marie Danse sont, aux côtés de leur consœur et amie Élisabeth Wesmael, épouse de l'écrivain belge Maurice Des Ombiaux, les premières femmes à bénéficier d'un enseignement spécifique de la gravure<sup>14</sup>. Étant également les nièces par leur mère du peintre, sculpteur et dessinateur belge Constantin Meunier, cette formation académique auprès de ce père artiste pose, plus largement, la question des circonstances favorables à la professionnalisation des femmes, tout autant que celle du poids de la présence et de l'émulation masculines dans le développement des aptitudes féminines<sup>15</sup>. Confortant le traditionnel *topos* liant la femme à la sphère familiale et domestique, dont à l'époque elle constitue le pivot central<sup>16</sup>, la formation auprès du père révèle la difficulté pour les femmes à s'émanciper du carcan familial tout autant que la complexité à se créer une identité propre. Pouvant s'apparenter à un enseignement aussi plus sommaire, souvent éloigné des bases solides et reconnues proposées dans les académies et ateliers privés, la formation familiale demeure plutôt une forme d'apprentissage marginale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui verra la mise en place progressive d'importantes structures pédagogiques et professionnelles<sup>17</sup>.

## COPIER, REPRODUIRE, TRADUIRE

Le maître paternel est rapidement supplanté par les maîtres de peinture, car l'enseignement dispensé par Auguste Danse consiste principalement à copier d'après les chefs-d'œuvre de la peinture ancienne et contemporaine. Marie Danse réalise ainsi ses premières gravures d'après Pisanello, Pieter Brueghel, Charles de Groux, Henri de Braekeleer, et sa sœur Louise reproduit les tableaux de Pierre-Paul Rubens, José de Ribera, Vittore Carpaccio, Henri de Groux<sup>18</sup> ou encore Alfred Stevens<sup>19</sup> (ill. 1). Cette première

---

12. Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ensba, 1990, p. 27.

13. Cf. Pierre-Jean Foulon, « Auguste Danse, élèves et émules : les débuts de la gravure sur métal à l'Académie de Mons », *Images imprimées en Hainaut*, Mons, Ministère de la communauté française, 1981, p. 49-72 ; Maggy Rassart-Debergh, « Un maître graveur Auguste Danse et les siens. Un bout de l'histoire d'Uccle », *Ucclesia*, n° 205, mai 2005, p. 3-12. Maggy Rassart-Debergh prépare actuellement une monographie sur la famille Danse.

14. Cf. *Ibid.*, p. 6. Dès leur première année d'inscription, Louise et Marie Danse reçoivent d'ailleurs un premier et un second prix (Cf. Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique, XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 57).

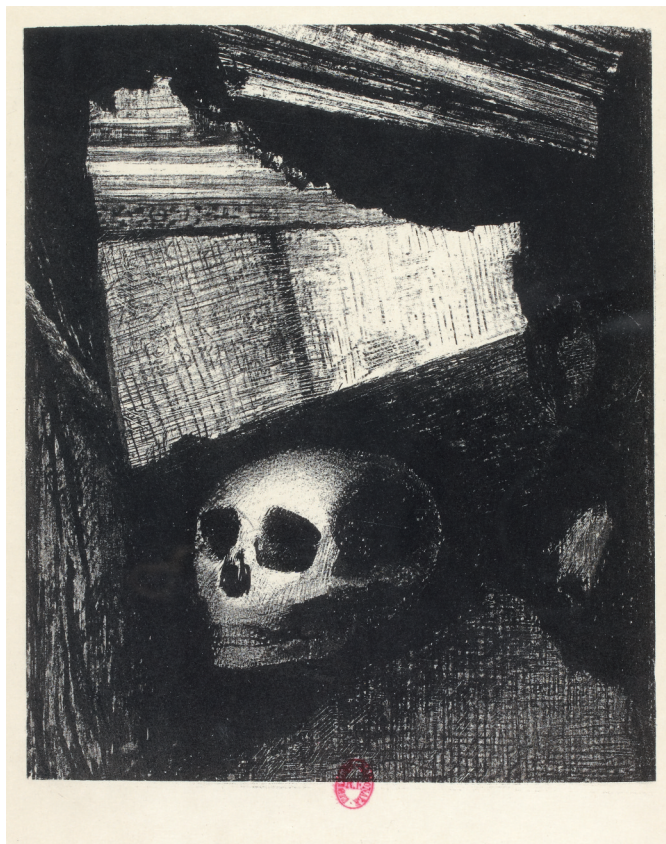
15. Mentionnons également, dans leurs deux cas, l'importance qu'a pu avoir leur couple dans la progression de leurs carrières respectives. Elles épousent chacune un homme de lettres influent : Jules Destrée pour Marie et Robert Sand pour Louise.

16. Cf. Louise A. Tilly, Joan W. Scott, *Les Femmes, le travail et la famille*, Paris, Rivages, 2002 [New York, Holt, Rinehart & Winston, 1978], traduction française.

17. Cf. entre autres Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 19-79 ; Catherine Ferher, « Women at the Académie Julian in Paris », *Burlington Magazine*, vol. CIIIV, n° 1100, novembre 1994, p. 752-757 ; Stéphane Laurent, « Teaching the Applied Art to Women at the école Duperré in Paris 1864-1940 », *Studies in the Decorative Arts*, vol. IV, n° 1, automne-hiver 1996-1997, p. 60-84 ; Marina Sauer, *op. cit.*

18. C'est d'ailleurs à la suite d'une commande officielle que l'artiste réalise une gravure de reproduction d'après *Le Bénédicté* d'Henri de Groux.

19. Hormis *L'Atelier*, Louise Danse grave également *La Bête à bon dieu* d'Alfred Stevens. Sa gravure est reproduite en 1907 dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (Cf. Louis Dumont-Wilden, « "La bête à Bon Dieu" Gravure de Mme Louise Danse, d'après Alfred Stevens », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXII, juillet – décembre 1907, p. 338 ; Jean Adhémar, *Inventaire du fonds français après 1800*, t. V, Paris, bibliothèque nationale, 1949, p. 381).



III. 3. Louise Danse, frontispice gravé d'après « Par la fente du mur une tête de mort fut projetée » d'Odilon Redon pour *Le Juré* d'Edmond Picard (Bruxelles, Lacomblez-Larcier, 1904), BnF, Arts du spectacle 8-Re-16832.

formation à la gravure de reproduction joue un rôle important dans la carrière de Louise Danse qui transpose ensuite par la gravure celles d'Odilon Redon.

À la fin du siècle, les liens de l'artiste français avec la Belgique sont en effet particulièrement fructueux<sup>20</sup>. Ils sont en partie favorisés par Jules Destrée qui, dès 1887, est personnellement en relation avec Redon. Le juriste et futur homme politique belge appartient en effet

à ces écrivains qualifiés par Dario Gamboni d'« agents artistiques » qui ont servi la cause du peintre en l'introduisant dans les cénacles intellectuels de l'époque<sup>21</sup>. Découvrant Redon par l'intermédiaire de Joris-Karl Huysmans et de son roman *À Rebours*, Jules Destrée s'emploie à diffuser plus amplement l'œuvre de l'artiste français en Belgique. En février 1886, il publie le premier article sur lui dans *La Jeune Belgique*<sup>22</sup> et fait paraître, en 1891, le premier catalogue des œuvres lithographiées de l'artiste<sup>23</sup>.

Deux ans plus tôt, il commande au peintre un frontispice pour son roman *Les Chimères* paru en 1889, et sollicite son épouse, Marie Danse, en tant qu'illustratrice de la couverture (ill. 2). Dans cette eau-forte originale, également exposée au Salon à Paris en 1888 et en 1889<sup>24</sup>, Danse adapte le motif hugolien de la gargouille de cathédrale à l'idéal fin de siècle. Représentée en pleine nuit, la gargouille sculptée à l'aspect menaçant et mons-

20. Cf. Adrienne et Luc Fontainas, « Odilon Redon et ses amis belges », Belgium. *The Golden Decades 1884-1914*, Jane Block (éd.), New York, Peter Lang Publishing, 1997, p. 141-179 ; Evaghélia Stead, « Images signées Odilon Redon pour textes belges », *France-Belgique 1848-1914. Affinités-ambiguïtés*, Marc Quaghebeur, Nicole Savy (éd.), actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles, Labor, 1997, p. 211-234. C'est en 1886 que débute la diffusion et la reconnaissance de l'œuvre de Redon en Belgique, lors de l'exposition des XX où le peintre montre plusieurs dessins et lithographies. Il expose une nouvelle fois à cette même exposition en 1890 d'autres œuvres importantes. En Belgique, la promotion de son œuvre dépend essentiellement des écrivains Jules Destrée, Edmond Picard – qui est d'ailleurs choisi par Redon comme parrain de son fils Ari –, Émile Verhaeren et de l'éditeur Edmond Deman.

21. Cf. Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit, 1989, p. 79-84.

22. Cf. Jules Destrée, « Odilon Redon », *La Jeune Belgique*, vol. V, n° 2, 1<sup>er</sup> février 1886, p. 131-145.

23. Cf. Jules Destrée, *L'Œuvre lithographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif*, Bruxelles, Edmond Deman, 1891.

24. Cf. [Anonyme], *Salon de 1888. Catalogue illustré. Peinture et sculpture*, Paris, L. Baschet, 1888, n° 5124 ; [Anonyme], *Salon de 1889. Catalogue illustré. Peinture et sculpture*, Paris, L. Baschet, 1889, n° 5400.

trueux fait face à un vide légèrement comblé par le nom de l'auteur et le titre de son ouvrage dont la typographie organique et néogothique atteste d'un goût pour le bizarre propre à la fin du siècle<sup>25</sup>.

Jules Destrée est également, avec Octave Maus, animateur du Salon des XX, à l'origine d'une rencontre déterminante permettant de diffuser plus amplement l'œuvre de Redon : celle d'Edmond Picard, chez qui il travaille comme stagiaire. Cet avocat, homme politique, chantre du socialisme, et surtout écrivain, fonde en 1881 la revue *L'Art moderne* importante pour la promotion de la jeune garde symboliste belge. À l'automne 1886, débute alors la collaboration entre les deux hommes, au moment où Picard acquiert une lithographie de Redon (*Le Masque de la mort rouge*) et envoie à ce dernier, par l'intermédiaire de Maus, le manuscrit quasiment achevé du *Juré*. Ce monodrame en cinq actes raconte l'histoire, inspirée de l'affaire Peltzer, du docteur Larbalestrier, médecin et professeur d'université, choisi par le sort pour faire partie du jury d'un procès criminel et dont le vote, entraînant la majorité, fait basculer le verdict en faveur d'une condamnation à mort de l'accusé. Le verdict fait douter, par la même occasion, le professeur de son choix et celui-ci finit alors par se suicider.

La décision de faire intervenir Redon pour l'illustration de ce drame fantastique, consacré aux tourments psychologiques d'un homme brillant mais faillible, semble particulièrement adaptée. L'artiste y répond favorablement en 1886 dans une lettre où, certes, il accepte la proposition de Maus d'illustrer ce roman de six dessins inédits, mais refuse parallèlement la commande des reproductions lithographiques devant s'y adjoindre :

« Produire m'est chose aisée, mais la copie me donne beaucoup de mal ou, pour mieux dire, je ne me copie pas du tout. C'est là une disposition que je ne vous confie, cher Monsieur, que pour vous dire combien il me coûterait de me contraindre et de m'engager mal en un travail auquel je désire me mettre de tout cœur et en conscience. Je préférerais donc que l'affaire fût ainsi posée : Soit l'engagement de fournir six dessins originaux qui seraient la propriété de Monsieur Picard et qu'il ferait reproduire par une autre main que la mienne et par le procédé qu'il voudrait ; Soit l'engagement de fournir les dessins que M. Picard désire mais de m'en promettre la reproduction lithographique que comme des *variantes*. »<sup>26</sup>

C'est dans ce contexte, faisant suite au refus explicite de Redon de reproduire ses lithographies originales, que Louise Danse, belle-sœur de Jules Destrée, intervient. Elle est sans doute choisie par Picard lui-même comme l'artiste qui va graver les frontispices originaux du Français pour les ouvrages *Le Juré* (1904) (ill. 3), *Désespérance de Faust* (1904), *Ainsi naît, vit, meurt, l'amour* (1904), *Imogène* (1904-1905), *Philosophie de l'à-peu-près* (1908) et *Théodore Hauben médecin* (1909).

Si ses réalisations satisfont Redon accueillant, dans une lettre adressée à Picard au sujet du *Juré*, ces « transpositions » comme « une sorte de renouveau »<sup>27</sup>, elles entrent également en résonance avec le

25. Pour ce roman, l'artiste réalise également une autre eau-forte (*La Gouge*). Elle collabore aussi, à plusieurs reprises, à l'illustration d'autres ouvrages de son époux comme à ses études d'histoire de l'art (*Notes sur les Primitifs italiens : sur quelques peintres des Marches et de l'Ombrie*, Florence – Bruxelles, Alinari frères – Dietrich et Cie, 1900) ou au catalogue de l'œuvre lithographique de Redon pour lequel elle réalise le portrait de l'artiste placé en frontispice.

26. Lettre d'Odilon Redon à Octave Maus, 25 octobre 1886, Bruxelles, musées royaux des beaux-arts de Belgique, archives de l'art contemporain, citée dans : Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 284.

27. Lettre d'Odilon Redon à Edmond Picard, 30 mars 1904, Paris, Institut néerlandais, Fondation Custodia, collection Fritz Lugt, citée dans : Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 304-305 : « J'ai donné pour vous, toute possibilité de reproduction des quatre pièces de mes anciens albums, pour en faire, à votre guise, des frontispices ; ces transpositions m'intéressent beaucoup. Et puis, c'est une sorte de renouveau pour moi que la nouvelle multiplication de ces anciennes lithographies, aujourd'hui rares, et dont les tirages si restreints, furent insuffisants peut-être. Dans ces retours, j'ai comme le malaise de n'avoir pas tout fait pour leur durée ; mais tout n'est-il pas commandé par la vie même, et qu'il est vain d'y songer. La sagesse, c'est de travailler toujours. »





III. 4. Louise Danse, frontispice gravé d'après « La fleur du marécage, une tête humaine et triste » d'Odilon Redon (planche extraite de l'*Hommage à Goya*), pour *Philosophie de l'à-peu-près. Dialégoèmes. Vie simple* d'Edmond Picard (Bruxelles, veuve Ferdinand Larcier, 1908), BnF, 8-R- 25494.

clivage production / reproduction qui caractérise pour une grande part l'art produit par les femmes. Dans ce champ spécifique de l'illustration de livres se situant, comme l'a montré Dario Gamboni, à l'intersection du champ artistique et du champ littéraire<sup>28</sup>, l'intervention de Louise Danse, qui transpose par la gravure les œuvres de Redon, c'est-à-dire reproduit une image dans une technique autre, croise non seulement la figure artistique de la copiste<sup>29</sup> mais également celle plus littéraire de la traductrice. Ces deux figures archétypales, pensées généralement au féminin, s'activent en effet dans des pratiques lucratives, souvent considérées comme subalternes, et véhiculent un certain nombre de préjugés

qui exclut la création originale au profit de spécificités supposées féminines comme celles de technicité, de reproduction, de transmission ou encore de médiation<sup>30</sup> (ill. 4). Dans les études consacrées à la traduction où le paradigme de la fidélité au texte original est prépondérant, Sherry Simon a juste-

28. Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 10-18.

29. En 1897, l'Allemand Max Nordau publie un ouvrage intitulé *Psycho-physiologie du génie et du talent* (Paris, Félix Alcan) dans lequel il oppose deux lois, celle de la nouveauté et de l'avant-gardisme portée par le masculin à celle de l'hérédité et du conservatisme propre au féminin. Selon lui, le génie et le talent ne peuvent qu'être le fruit du sexe masculin, le seul capable de porter en lui un vitalisme original et renouvelé. Misonéiste, la femme est donc condamnée à inspirer, assimiler, reproduire, répéter, imiter et non à créer d'une manière originale et singulière. L'archétype le plus significatif de cette créativité féminine atrophiée se trouve tout entier cristallisé dans la figure de la copiste qui imite plus qu'elle ne crée véritablement. En reproduisant les œuvres des « grands maîtres masculins », la copiste devient une figure emblématique de la hiérarchisation des sexes et de la domination masculine dans la sphère artistique. Cette relégation permet d'établir un parallèle évident avec son « rôle premier » de mère que la femme se doit d'être, et permet souvent à ses détracteurs de jouer tacitement sur la double signification du mot « reproduction », reproduction créatrice d'abord, par le biais du multiple propre à la copie, mais aussi et surtout reproduction sexuée.

30. Cf. à ce sujet Albert Bensoussan, « Traduire, dit-elle », *L'Envers du Miroir*, n° 1, automne 1982, p. 71 : « Le traducteur subit, soumis, subjugué. Femelle, même s'il est parfois amazone. Pris, prisonnier, enfermé, enserré. Ne s'appartient plus. Aliéné, absorbé, ravi et dépossédé de sa parole propre. Parole de l'autre, l'auteur, la hauteur. Le traducteur est inférieur, postérieur, postsynchronisé. Le traducteur rend en son langage l'auteur publiable, mais il est oubliable. L'auteur s'ouvre, le traducteur se ferme, le premier s'écrit, le second se clôt. L'auteur se crée, le traducteur secret. Le traducteur n'est que voix de passage. » ; Cf. également Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres – New York, Routledge, 1996, p. 11 : « Translation is considered to be an act of reproduction, through which the meaning of a text is transferred from one language to another » [« La traduction est considérée comme un acte de reproduction, à travers lequel le sens d'un texte est transféré d'une langue à une autre. »] et Barbara Godard citée dans : *Ibid.*, p. 11-12 : « The translator is understood to be a servant, an invisible hand mechanically turning the word of one language into another » [« Le traducteur est entendu comme un serviteur, comme une main invisible transformant mécaniquement le mot d'une langue dans une autre langue. »].



III. 5. Louise Danse, frontispice et dessin n° 1 pour *Psuké. Dialogue pour le théâtre en un acte et neuf scènes* d'Edmond Picard (Bruxelles, P. Lacomblez, 1903), BnF, Arts du spectacle MCP93/319.

ment relevé que les traductions faites par des femmes pouvaient plus souvent être suspectées d'infidélité<sup>31</sup>. Défi aux idées préconçues, les gravures de Louise Danse sont au contraire louées pour leur fidélité à l'œuvre originale, allant jusqu'à susciter la bienveillance des critiques. Olympe Gilbert note, par exemple, que le « très curieux frontispice d'Odilon Redon [est] gravé avec un art souverain par M<sup>lle</sup> Louise Danse »<sup>32</sup>, un critique de *La Flandre libérale* remarque aussi que « le burin de M<sup>lle</sup> Louise Danse grav[e] splendidement un vigoureux et artistique frontispice d'Odilon Redon »<sup>33</sup>, quand un autre de *La Belgique artistique & littéraire* nuance un peu cette partition genrée des rôles en gravure en précisant que, dans le domaine des œuvres de reproduction, il est « injuste de passer sous silence des planches aussi fidèles, aussi respectueuses des originaux, aussi équivalentes de sentiment que celles d'Auguste Danse, de M<sup>me</sup> Louise Danse, de Bracquemond, de Zilcken et de M<sup>me</sup> Wesmael »<sup>34</sup>.



31. Cf. Sherry Simon, « Fidelity Reconstructed », *op. cit.*, p. 11-13. L'auteure précise que l'infidélité peut même constituer une stratégie pour les femmes leur permettant de laisser une marque personnelle et d'affirmer leur identité : « The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable, re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest-self-effacing translator. [...] Feminist discourse presents transformation as performance as a model of translation... This is at odds with the long dominant theory of translation as equivalence grounded in a poetics of transparency. » [« La traductrice féministe, en affirmant sa différence d'une façon critique, son grand plaisir dans l'interminable relecture et réécriture, révèle les signes de sa manipulation du texte. La manipulation du texte par la femme en ce qui concerne la traduction impliquerait le remplacement du traducteur modeste et effacé. [...] Le discours féministe présente la transformation comme une façon de performer le modèle de la traduction. Il rentre en contradiction avec la large théorie dominante de la traduction, vue comme une équivalence fondée sur une poétique de la transparence. »] (Ibid., p. 91).

32. Olympe Gilbert, « Les vers de M. Edmond Picard », *La Meuse*, 28 juin 1904, non paginé, cité dans : Edmond Picard, *Ainsi naît, vit, meurt, l'amour...*, Bruxelles, Oscar Lambery, 1904, Bruxelles, bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, réserve précieuse, LP 9.059 A.

33. [Anonyme], *La Flandre libérale*, 14 octobre 1904, non paginé, cité dans : Edmond Picard, *Désespérance de Faust*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1904, Bruxelles, bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, réserve précieuse, LP 9.061 A.

34. [Anonyme], « Les Salons. L'estampe, au musée moderne – du 4 au 19 janvier », *La Belgique artistique & littéraire. Revue mensuelle nationale du mouvement intellectuel*, t. X, janvier-mars 1908, p. 341.

**III. 6.** Louise Danse, *La Petite Femme de la mer* de Camille Lemonnier, illustration, 22 x 18 cm, Bruxelles, maison Camille Lemonnier (source : *Art nouveau. Belgique*, Jacques-Grégoire Watelet (éd.), Bruxelles, Société des expositions, Palais des beaux-arts, 19 décembre 1980 – 15 février 1981, p. 412-413).



## LA REPRODUCTION COMME STRATÉGIE

La collaboration entre Edmond Picard et Louise Danse ne date pas de 1904. L'année précédente, l'artiste réalise en effet un frontispice original pour la pièce de théâtre *Psuké* écrite par l'intellectuel belge<sup>35</sup> (ill. 5). Cette œuvre, à l'onirisme dépouillé, dans laquelle le visage et le corps lumineux d'une jeune femme se détachent sur un fond sombre, témoigne déjà des liens stylistiques que Danse pouvait alors entretenir avec l'art de Redon et sa prédilection pour le monde intérieur.

En 1904, l'artiste est donc connue de Picard<sup>36</sup> qui apprécie particulièrement son œuvre pour engager une collaboration avec elle sur plusieurs années, mais sans doute pas assez pour lui demander d'exécuter de nouvelles commandes à la place d'un artiste français plus célèbre qu'elle ne l'est alors. Dario Gamboni explique, à ce sujet, que « Picard désirait autant associer l'un de ses livres à la production d'un artiste admiré que s'assurer les services d'un illustrateur original »<sup>37</sup>. Le texte que le Belge fait paraître le 21 septembre 1884 dans *L'Art moderne* paraît confirmer le statut de « petite main » qu'il choisit de donner à Danse quand il explique que les femmes sont, selon lui, bien plus aptes à s'épanouir dans les genres et sujets dits « mineurs » :

35. L'artiste a également illustré du même auteur *La Joyeuse entrée de Charles Le Téméraire* (1905) et *El Moghreb al Aksa. Une mission belge au Maroc* (1889).

36. Elle réalise un portrait gravé de lui en robe d'avocat (Cf. Louise Danse, Robert Picard, *Edmond Picard*, [s. d.], gravure, 41 x 27 cm, Bruxelles, archives et musée de la littérature).

37. Dario Gamboni, op. cit., p. 180. L'auteur remarque d'ailleurs que les noms de l'écrivain et du dessinateur apparaissent dans le même caractère et le même corps sur la page de titre et, qu'à la fin du livre, la liste des ouvrages de Picard fait symétriquement face à celle des œuvres de Redon.

III. 7. Louise Danse, *Orchidées*, [s. d.], dessin aquarellé sur papier, 15 x 9, 5 cm, Bruxelles, musée d'Ixelles.

« L'art dans lequel la femme excelle [...] est celui des choses qui n'exige ni pensée profonde, ni grand sentiment, ni large virtuosité. Des fleurs, des natures mortes, des objets élégants, des scènes de genre paisibles, des paysages doux, des portraits d'enfants, des animaux gentils, et ainsi de suite. Celles qui s'appliqueront sérieusement et opiniâtrément à ces catégories y réussiront pleinement, n'en doutons pas »<sup>38</sup>.

Avec ses gravures de reproduction, Louise Danse peut donc tout à fait illustrer ce discours disqualifiant à l'égard des femmes qui produisent des œuvres bien exécutées mais se gardent de prétendre à trop d'originalité.

Il est d'ailleurs probable que Danse ait eu connaissance des thèses de l'écrivain belge sur la créativité féminine et que ces positionnements catégoriques l'aient poussée à négocier avec prudence son entrée dans les milieux artistiques de son temps. Anticipant de quelques années la théorie de la mascarade formulée par la psychanalyste Joan Rivière en 1929, dans laquelle les femmes instrumentalisent la féminité pour camoufler les rôles soi-disant masculins qu'elles endossent, Louise Danse pourrait ainsi donner l'illusion de se conformer aux règles et aux attentes par l'entremise de la gravure de reproduction. Au même titre que le pseudonyme ou le travestissement qui consistent plutôt à voiler les atours d'une identité féminine, la pratique sérielle peut également être entendue comme un moyen stratégique, une ruse discrète permettant aux femmes d'aspirer à une place, une visibilité et une légitimité dans les arts visuels de leur temps. Le concept d'*agency* (« agentivité » ou « puissance d'agir ») pourrait ainsi trouver matière à exister chez Louise Danse qui, au-delà de la brillante exécutante et technicienne qu'elle incarne selon les artistes, intellectuels et critiques de l'époque, pourrait également être appréhendée comme une figure dynamique et performative parvenant à composer avec les rôles imposés, à manipuler les contraintes qui pèsent sur elle, voire à exercer une influence sur ce/ceux qui l'entoure(nt).

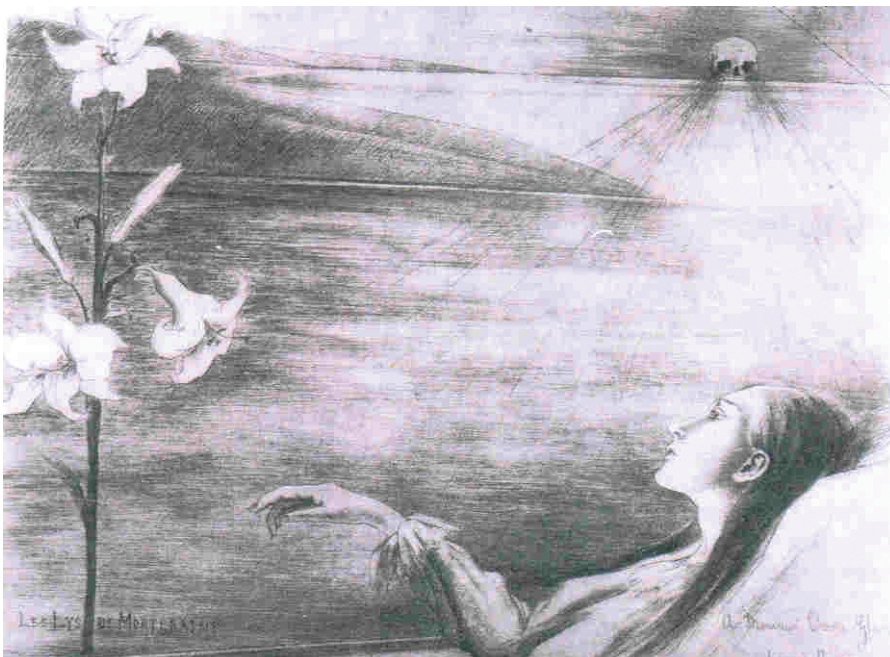
Car, en dehors de son travail pour Picard, l'artiste collabore aussi avec Maurice Maeterlinck<sup>39</sup>, ou encore Camille Lemonnier pour qui elle réalise plusieurs dessins représentant de manière troublante la fusion



38. Edmond Picard, « Les femmes artistes », *L'Art moderne*, n° 38, 21 septembre 1884, repris dans : *Philosophie de l'à-peu-près. Dialégomènes*. Ve simple, Bruxelles, veuve Ferdinand Larcier, 1908, p. 126-127.

39. Cf. Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*. Frontispice gravé à l'eau-forte par Mme Louise Danse, Anvers – Paris – Bruxelles, éditions du dauphin – éditions Robert Sand – Les éditions G. Crès & cie, 1903. Après quelques années passées dans le journalisme à Paris, Robert Sand devient à Bruxelles secrétaire de l'association des Écrivains belges puis rédacteur en chef du Guide musical et s'occupe avec succès de critique d'art. Il fonde notamment le cercle d'art « L'Estampe » dont il est le secrétaire actif, organise plusieurs salons de gravure et donne de nombreuses conférences dans les cercles artistiques et universités populaires sur l'art et, en particulier, sur la gravure belge dont il assure la promotion (cf. notamment Robert Sand, « Les Graveurs wallons », *Les Arts anciens du Hainaut*. Conférences publiées sous la direction de M. Jules Destrée, Bruxelles, G. Van Oest & cie, 1911, p. 199-223).





III. 8. Louise Danse, *Les Lys de Morteraine*, 1899, pointe sèche rehaussée, 20 x 26 cm, Nivelles, musées communaux, fonds Charles Gheude.

de la femme avec la nature. Dans l'un d'eux investissant totalement l'*incipit* écrit par Lemonnier (ill. 6), une jeune femme hybride aux mains palmées nage dans l'eau avec de longs cheveux épousant le mouvement des vagues. Cet exemple montre clairement les liens fructueux – réels et formels – que Danse entretient avec le Symbolisme de son temps. En reconduisant l'archétype emblématique de la femme fin-de-siècle, à la fois idéale et fatale, elle s'immerge dans une esthétique entendue qui l'empêche à première vue d'être considérée comme une artiste originale. La figure féminine hante littéralement ses œuvres, comme le remarque la critique Judith Cladel qui consacre à l'artiste plusieurs pages dans la revue française *La Plume*, contribuant alors à diffuser plus largement son art en dehors du territoire belge<sup>40</sup>. Dans cet article examinant plus particulièrement les illustrations qu'elle réalise pour l'ouvrage de Picard *El Moghreb al Aksa* sur ses pérégrinations marocaines, Cladel souligne, non sans reconduire un certain nombre de présupposés sur le féminin<sup>41</sup>, l'empreinte mystérieuse de son œuvre, dominée par l'apparition d'un véritable archétype éthéré et sensuel qui s'intègre totalement au paysage des représentations féminines symbolistes idéalisées et érotisées du passage du siècle :

« À chaque feuillet se révèlent d'aigus profils de femmes, émergeant de ciels noyés de clarté de lune où se baignent leurs interminables chevelures ; des faisceaux de lys que viennent, amoureux et fraternels, enlacer de leurs cols des cygnes ; des serpents qui projettent vers de roses lèvres de nymphes, sœurs de Salammbo à l'ingénue perversité, leurs dards bifides ; des ciels tristes où dorment en longues lagunes des nues sanglantes,

40. Cf. Judith Cladel, « Mademoiselle Louise Danse. Illustrations de *El Moghreb al Aksa* », *La Plume*, n° 326, 15 novembre 1902, p. 1326-1328.

41. Elle souligne notamment l'« ardente rêverie d'une imagination féminine », son « sens intense de la décoration, [son] goût de la belle et solide couleur » ou établit encore un contraste franc entre la manière féminine de l'artiste et la pensée masculine de l'écrivain : « Elle a prodigué, sur les marges du livre, des visages, des silhouettes, des vols d'oiseaux, des effusions de fleurs qui sont l'échappée des vibrations de son esprit singularisées par leur contact avec la mentalité virile de l'auteur » ; « Et cela est séduisant, capricieux, féminin, naïvement féminin, le symbolisme un peu puéril de ces images affleurant telles de fragiles feuilles de printemps un lac vaste, les profondeurs de la pensée mâle ». (*Ibid.*, p. 1326-1327).



des ondulations de montagne, des verdeurs pâles de prairies, des orchidées souples et gigantesques, des iris, des arums teintés avec une simplicité d'estampes japonaises ; des oiseaux de feu et encore, toujours la répétition d'une effigie placide, le même visage éclairé d'yeux larges et frais et reproduit selon des variantes infinies de tons, de jeux de lumière, de déroulements de cheveux, d'auréoles et de sourires. »<sup>42</sup>

Caractéristique de son œuvre, l'alliance réitérée de la femme à la fleur s'illustre, par exemple, dans l'aquarelle conservée au musée d'Ixelles où une jeune femme aux lèvres entrouvertes est enveloppée par les lignes courbes et ondulantes d'orchidées sous le regard tentateur d'un serpent (ill. 7). Si ces femmes à la sensualité troublante et lascive reconduisent bien sûr la figure fin-de-siècle de la femme fatale, elles peuvent également constituer, ainsi que l'a souligné Alexia Creusen, « une preuve de [l'] audace [de l'artiste], comme une tentative aussi de se réapproprier le droit au plaisir des sens, en un temps où celui-ci demeure largement interdit aux femmes »<sup>43</sup>.

Plus subversifs qu'ils n'y paraissent, les visages pensifs et envoûtants des modèles de Louise Danse prennent en réalité plutôt leurs sources dans ceux des malades et aliénés que l'artiste fréquente et étudie pour ses œuvres<sup>44</sup>. Les regards évasifs ou hypnotisés de ces femmes hantent également *Les Lys de Morteraine*, un dessin dédié à son ami Charles Gheude datant de 1899<sup>45</sup> (ill. 8), montrant une femme allongée dans un paysage aride, regardant un lys, sous les yeux d'un crâne minuscule projetant des faisceaux lumineux en sa direction, comme une annonce discrète de sa mort imminente. Cette illustration rappelle étrangement la jeune Hannele Mattern dans le programme que Paul Sérusier réalisa cinq ans plus tôt pour la pièce de Gerhardt Hauptmann (ill. 9). Dans son dessin, Danse semble réactiver le procédé de la copie qui, loin d'être une imitation servile, révèle aussi sa capacité à se réapproprier une iconographie bien diffusée à la fin du siècle. Si, de cette image proposée par l'artiste nabi, la Belge semble avoir ainsi retenu la présentation au premier plan du corps de la jeune fille, sa physionomie chétive au profil émacié ainsi que l'univers flottant étrange de l'ensemble, elle a en revanche fait le choix d'intensifier la morbidité ambiante. En associant la jeune fille à des détails symboliques comme un crâne ou une branche de lys, la représentation de Danse se détache quelque peu de l'affiche de Sérusier et de son mysticisme plus spirite et primitif, visible dans le fantôme de la mère d'Hannele, représentée en ange de la mort, ou dans la divinité toute puissante au visage coupé à mi-yeux.

Le cas de ces artistes belges, qui firent partie des rares femmes à mener une carrière professionnelle dans le milieu à dominante masculine de la gravure symboliste, permet ainsi d'entendre la reproduction comme une tactique du camouflage. Revêtant dans leurs œuvres plusieurs visages comme celui de l'imitation, de la reconduction d'une esthétique ou encore de la citation, la reproduction peut aussi

42. *Ibid.*, p. 1327.

43. Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 296. La question de l'absence d'orgasme chez la femme et de son impassibilité sexuelle devient en effet au passage du siècle un lieu commun chez les scientifiques, à l'instar du médecin anglais Havelock Ellis qui en 1903 affirme « qu'il était apparemment réservé de constater que les femmes sont portées à être congénitalement incapables d'éprouver une satisfaction sexuelle complète et singulièrement sujettes à l'anesthésie sexuelle » (Cité dans : Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992 [1990, Cambridge – Londres, Harvard University Press], traduction française, p. 215).

44. Cf. Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 299, qui explique que l'artiste réalise, vers 1890, après s'être rendue dans une maison de santé à Mons pour y étudier des types de folles, une série d'estampes sur le thème des troubles de la psyché et de l'aliénation mentale. Une eau-forte intitulée *Étude de folles à la maison d'aliénés à Avray* (Mons) est d'ailleurs exposée au Salon de 1895 à Paris.

45. Elle illustre pour lui *La Chanson populaire belge* (Bruxelles, Oscar Lamberty, 1907). Le même état hypnagogique, qui semble hanter véritablement les œuvres de Louise Danse, se retrouve dans un autre dessin de l'artiste où une femme allongée et vue de profil est immergée dans un champ d'iris (*Sans titre – Femme assise* –, [s. d.], eau-forte, Bruxelles, bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> (source : Pierre-Jean Foulon, « Auguste Danse, élèves et émules : les débuts de la gravure sur métal à l'Académie de Mons », *Images imprimées en Hainaut*, Mons, Ministère de la communauté française, 1981, p. 69).



III. 9. Paul Sérusier, Affiche pour *L'Assomption de Hannele Mattern* et *En l'attendant*, 1894, lithographie en vert clair et bistre sur papier simili-japon, 29, 6 x 22 cm, Paris, BnF, Arts du spectacle 4- ICO THE- 2016.

laisser place à l'invention et à l'originalité. Profitant de cette nouvelle ère de reproductibilité technique pour gagner les mondes de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ces artistes s'inscrivent néanmoins globalement dans un discours de convenance en se plaçant en marge des milieux de la peinture et de la sculpture plus difficiles à intégrer. Mettant en évidence la tension permanente entre la convention et l'émancipation avec lesquelles les femmes artistes doivent constamment négocier, le cas des sœurs Danse démontre aussi, plus largement, qu'en dépit du contexte peu favorable à l'éclosion de la créativité féminine au passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs d'entre elles sont parvenues à se rebeller contre ces structures fortement sexualisées et coercitives, jusqu'à invalider la traditionnelle définition du Symbolisme comme « art idéiste » qui sous-entendait d'emblée l'impossibilité pour elles – qui furent souvent stigmatisées sur leurs incapacités intellectuelles et créatives – à pouvoir s'y intégrer<sup>46</sup>.

46. Cf. Gabriel-Albert Aurier, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, n° 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, p. 474-486. Dans cet article, l'un des premiers sur le Symbolisme en peinture, Gabriel-Albert Aurier ne mentionne aucune femme, résumant significativement le Symbolisme à « une pléiade de jeunes hommes, écœurés par la platitude de l'art réaliste, par la stupide banalité de la peinture de commerce » (Ibid., p. 481). Le Symbolisme, on le sait, défend une hiérarchisation des êtres au sein de laquelle l'artiste se doit d'occuper la première place, au-dessus des autres. Ce statut de déchiffreur porté par l'artiste symboliste s'associe donc de manière lancinante et quasi névrotique au concept de génie intellectuel. Le Symbolisme, à ce titre, ne peut que conforter les nombreux traités scientifiques et médicaux de l'époque qui visent à démontrer l'infériorité de l'intelligence féminine, comme nous le retrouvons dans la déclaration de Gustave Moreau au sujet de l'artiste Marie Bashkirtseff et du caractère inconciliable de la créativité avec le fait d'être femme : « L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres dont l'esprit est aussi positif et terre-à-terre que l'esprit de la femme, quand des êtres aussi dépourvus du véritable don imaginatif viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui ? » (Moreau cité dans : Pierre-Louis Mathieu, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets* de Gustave Moreau, Fontfroide, Fata, Morgana, 1984, p. 207). En dénonçant l'intrusion du féminin dans des sphères jusque-là réservées aux hommes, Moreau pressent une menace et convoque non seulement la faiblesse et l'infériorité féminines en termes cérébraux mais aussi un pédantisme qui serait soi-disant propre aux femmes.